

ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

13

# ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

*Ένσορ*



FABBRI • ΜΕΛΙΣΣΑ  
MILANO ΑΘΗΝΑΙ

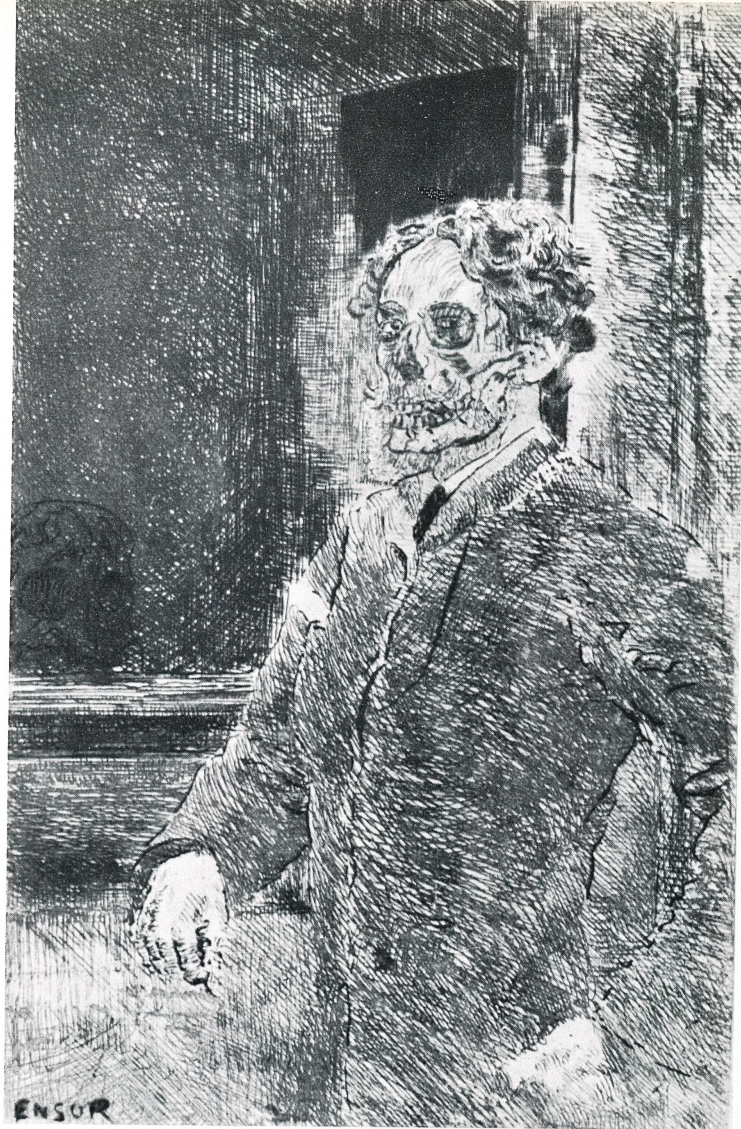


# Τζένις "Ένσορ



MARCEL DE MAEYER

## Τζένις "Ενσορ



1

Ο ΕΝΣΟΡ γεννήθηκε στις 13 Απριλίου 1860 στην Όστάνδη, από πατέρα Άγγλο και μητέρα Φλαμανδή· σέ δη του τή ζωή έμεινε στενά δεμένος με τήν πόλη όπου γεννήθηκε και όπου έζησε, εργένης, μιάν αστική και καθιστική ζωή. Ή θάλασσα, ή ζωή τοῦ λιμανιού, ή ζωντάνια τής εποχῆς τῶν μπάνιων, τὸ καρναβάλι, ἦταν γι' αὐτὸν ἀδιάκοπες πηγές ἐμπνεύσεως. Τὸ πατρικό του σπίτι με τὸ αστικό ἐσωτερικό του και τὸ μαγαζὶ με τὰ διάφορα περίεργα ἀντικείμενα, ἀναμνηστικά ἀπὸ τήν Όστάνδη, κοχύλια, ἐξωτικά εἶδη και μάσκες, τὸν γοήτευαν. Όλα αὐτὰ ἦταν ἀρκετὰ γιὰ νὰ δημιουργήσῃ ὁ Ήνσορ, κλειστός, εὐαίσθητος, με πλούσια φαντασία καθὼς ἦταν, ἕναν κόσμον και νὰ περάσῃ μέσα σ' αὐτὸν ὁλόκληρη τὴ ζωὴ του. Μόλις μπῆκε στὸ κολλέγιο στὴν Όστάνδη, δύο ἄσχημοι τοπικοὶ ζωγράφοι τὸν μύησαν στὴ ζωγραφικὴ. Τὸ 1877 ἐγγράφεται στὴν Ἀκαδημία τῶν Βρυξελλῶν. Ἀπὸ τήν ἐποχὴ αὐτὴ φαίνεται ὅτι ἤρθε σὲ ἐπαφὴ με τήν καλλιτεχνικὴ πρωτοπορία τῶν Βρυξελλῶν. Γύρω στὰ 1880 μπαίνει στὸν πνευματικὸ κύκλο πὺν εἶχαν δημιουργήσει ὁ πρύτανης τοῦ πανεπιστημίου τῶν Βρυξελλῶν Ἐρνέστ Ρουσσὼ και ἡ γυναίκα του. Ἐκεῖ βρίσκει μιὰ συνεχὴ και φιλικὴ ὑποστήριξη. Φεύγοντας ἀπὸ τήν Ἀκαδημία τῶν Βρυξελλῶν, τὸ 1880, ἐγκαθίσταται ὁριστικά στὴν Όστάνδη κοντὰ στοὺς γονεῖς του. Ταξιδεύει ἐλάχιστα, ἀλλὰ πηγαίνει κάθε τόσο στὴν πρωτεύουσα γιὰ νὰ δουλέψῃ. Συμμετέχει σὲ μερικὲς συλλογικὲς ἐκθέσεις κι ἔχει τὶς πρῶτες του ἀπογοητεύσεις. Τὸ 1883 βρίσκεται ἀνάμεσα στοὺς ἰδρυτὲς τῆς «Όμάδας τῶν Εἴκοσι», πὺν γιὰ χρόνια θὰ κατευθύνῃ τὸ κίνημα τῆς μοντέρνας τέχνης στὸ Βέλγιο. Με τὰ ἔργα τῆς «σκοτεινῆς περιόδου» του (1880 - 1885) ὁ Ήνσορ ἄνοιξε, σὲ σύντομο διάστημα, τὸ δρόμο γιὰ τὸ βελγικὸ Ἐμπρεσιονισμό. Σὲ λίγο καιρό, κάτω ἀπὸ τήν ἐπίδραση τοῦ Όκτάβ Μάους, οἱ Γάλλοι ζωγράφοι, και κυρίως οἱ νεοεμπρεσιονιστές, ἀρχίζουν νὰ προσέχουν τήν κατεύθυνση τῆς «Όμάδας τῶν Εἴκοσι». Ἡ τέχνη τοῦ Ήνσορ βρίσκεται τὴ στιγμὴ αὐτὴ σὲ πλήρη ἀνάπτυξη και ὁ καλλιτέχνης ἀφιερώνεται σὲ ἔρευνες πὺν καταλήγουν, ἀπὸ τὸ 1888, στὴ «φωτεινὴ περίοδὸ» του. Ἐχοντας φτάσει στὴν κορυφὴ τῆς δημιουργικῆς του δυνάμης, ἀντιμετωπίζει ἔντονες ἀντι-

θέσεις, ἀκόμα και μέσα στὴν ἴδια του τὴν ὁμάδα, πὺν πολλὲς φορές ἀρνεῖται τὰ ἔργα του. Αἰσθάνεται πὺν ἀπομονωμένος ἀπὸ τήν ἐποχὴ πὺν, μετὰ τὸ θάνατο τοῦ πατέρα του (1887), δὲ βρίσκει καμιά ὑποστήριξη στὸ περιβάλλον τῆς οἰκογένειάς του. Ἡ ἀπομόνωση και ἡ ἔλλειψη κατανοήσεως σηματοδοτοῦν ἀπὸ τότε ἔντονα τὴν προσωπικότητά του και ἡ αἴσθηση ἀποστερήσεως και ψυχικῆς ἐντάσεως γίνεται ἐνεργητικὴ τάση, ἕνα κίνητρο γιὰ μιὰ τέχνη τολμηρὰ ἐπιθετικὴ. Πάντως ἀπὸ τὸ 1893 ἡ δραστηριότητά του μειώνεται μετὰ τὸ 1900, ἀν και ἡ ποιότητα τῶν ἔργων του πέφτει σημαντικά, ἡ φήμη του προοδευτικὰ ἀξάνεται.

Τὸ 1894 ὁ Ήνσορ κάνει τελικὰ τὴν πρώτη του ἀτομικὴ ἐκθεση σὲ μιὰ αἴθουσα τῶν Βρυξελλῶν· τὸ 1898 κάνει μιὰ μικρὴ ἐκθεση στὸ Παρίσι, στὰ γραφεῖα τῆς ἐπιθεωρήσεως «Ἡ Πένα», πὺν τοῦ ἀφιερώνει ἐξάλλου ἕνα εἰδικὸ τεῦχος (1889) με μιὰ ἀνθολογία ἀπὸ κριτικὲς μεγάλων συγγραφέων. Ἡ πραγματικὴ ἐπιτυχία ὅμως δὲν ἔχει ἔρθει ἀκόμα. Μόνο μετὰ τὸ 1905, ὅταν ὁ μεγάλος φιλότεχνος και μαικήνας Φρανσουά Φράνκ ἀνακαλύπτει τὸν καλλιτέχνη, ἀξάνεται με γοργὸ ρυθμὸ ἡ φήμη του. Τὸ 1908 ὁ Ἐμίλ Βεράρεν ὑπογράφει τὸ πρῶτο σημαντικό ἔργο πὺν εἶναι ἀφιερωμένο στὸν Ήνσορ. Τὸ 1910 γίνεται ἡ πρώτη μεγάλη του ἐκθεση στὸ ἐξωτερικό, στὸ Ρόττερταμ. Μετὰ ἔρχεται ὁ πόλεμος. Τὸ 1915 πεθαίνει ἡ μητέρα τοῦ Ήνσορ. Τὸ 1917 ὁ καλλιτέχνης μετακομίζει: κληρονόμησε ἀπὸ τὸ θεῖο του ἕνα σπίτι, ἀλλὰ διατηρεῖ τὸ μαγαζὶ με τὰ κοχύλια και τὰ ἀναμνηστικά, ὅπως διατηρεῖ μέσα στὸ ἐργαστήρι του στὸ πρῶτο πάτωμα μιάν ἐπιλογή ἀπὸ ἀριστουργήματα, συγκεντρωμένα γύρω ἀπὸ τὴν Εἴσοδο τοῦ Χριστοῦ στὶς Βρυξέλλες. Ἐκεῖ, μέσα σ' ἕνα φανταστικὸ σκηνικό, τριγυρισμένος ἀπὸ ἐτερόκλητα και παράδοξα ἀντικείμενα, ἀσχολεῖται με τὸ νὰ ζωγραφίζει, νὰ παίξῃ πιάνο, νὰ γράφῃ, νὰ δέχεται με εὐχαρίστηση ἕνα κοινὸ πὺν σύντομα θὰ τὸν θανατῶσῃ και θὰ τὸν ἀνακηρύξῃ «Πρίγκιπα τῶν ζωγράφων». Πρὶν νὰ πεθάνῃ, σχεδὸν ἐνενήντα χρονῶν, στὶς 19 Νοεμβρίου τοῦ 1949, ὁ Ήνσορ εἶχε τὴν τύχη νὰ παρενρεθῇ στὰ ἐγκαίνια τοῦ μνημείου του στὴν Όστάνδη και νὰ δῇ τὴ φήμη του ν' ἀπλώνεται σ' ὅλο τὸν κόσμον.



## Ο σύγχρονος άνθρωπος και η συνειδητοποίηση της δημιουργικής ελευθερίας στην τέχνη

ΓΙΑ πολὺ καιρὸ ἡ τέχνη τοῦ Ἔνσορ θεωρήθηκε σὰν δευτερεύον φαινόμενο, στὸ περιθώριό τοῦ μεγάλου κινήματος τῆς μοντέρνας τέχνης, ποὺ εἶχε τὸ κέντρο της στὴ Γαλλία. Στὴ δημιουργία αὐτῆς τῆς ἐντυπώσεως ἔπαιξαν ἀσφαλῶς ρόλο καὶ ἡ ἀπομονωμένη ζωὴ του καὶ τὸ ἐντυπωσιακὸ, ἀλλὰ χαοτικὸ καὶ ἄνισο σύνολο τοῦ ἔργου του. Ἀτομικιστὴς μέχρι τὰ ἄκρα, ἀφιερωμένος ὀλοκληρωτικὰ στὴν ἰδιότροπη λατρεία τοῦ ἔργου του, παρακολουθώντας, στὸ τέλος τῆς ζωῆς του, τὴν ἀργὴ του ἄνοδο πρὸς τὴ δόξα, ὁ Ἔνσορ θέλησε νὰ δημιουργήσῃ ἕνα μῦθο, βοηθώντας κάπως καὶ ὁ ἴδιος στὴν ἐξάπλωση τῆς φήμης του. Ἡ σημασία τοῦ ἔργου του διευκρινίζεται προοδευτικὰ, γίνεται ὅλο καὶ πιὸ καθαρὴ, ὡς τὴ στιγμή ὅπου, μὲ ἀλλαγμένη τὴν ὀπτική γωνία καὶ μὲ μιὰ πλατύτερη προοπτικὴ, ἀπὸ τὸ πέρασμα τοῦ χρόνου, ἡ μοναχικὴ καὶ σημαντικὴ συνεισφορά του ἀναγνωρίζεται σὲ ὅλο καὶ πιὸ μεγάλη κλίμακα.

Ὁ νεαρὸς καλλιτέχνης παρουσιάζει ἐξαιρετικὰ πρῶμῃ ὥριμότητα: στὰ δεκαπέντε - δεκαῆξι του χρόνια, μόλις ἔχοντας μπῆ στὴν Ἀκαδημία τῶν Βρυξελλῶν, ζωγραφίζει μικρὰ τοπία, ἀπόψεις ἀμμολόφων καὶ ἀκτῶν μὲ χαρακτηριστὰ καθαρὰ νατουραλιστικὰ, ποὺ εἶναι ἤδη ἀξιοσημείωτα γιὰ τὶς λεπτὲς διαφορὲς τῶν ἀποχρώσεων καὶ γιὰ τὴν εὐαισθησία στὸ φῶς. Ὅ,τι κι ἂν λέγεται, ὁ Ἔνσορ δὲν ξέφυγε τελείως ἀπὸ τὴν ἐπίδραση μιᾶς παραδοσιακῆς διαμορφώσεως. Τὸ ἀποδεικνύουν ὀρισμένες του συνθέσεις συμβατικὰ ρομαντικὲς, ποὺ χρονολογοῦνται ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς μαθητείας του στὴν Ἀκαδημία τῶν Βρυξελλῶν (1877 - 1880). Πάντως, οἱ πρῶτες του ἐπαφὲς μὲ τὴ νεαρὴ πρωτοπορία τῶν Βρυξελλῶν τὸν βοήθησαν νὰ ἀναπτύξῃ τὴν προσωπικὴ του ἄποψη, τόσο ποὺ ἔφτασε τὸ 1879 νὰ ζωγραφίσῃ τρεῖς μικρὲς αὐτοπροσωπογραφίες καὶ τὴν *Κυρία μὲ τὴ μύτη πρὸς τὰ πάνω* (Ἀμβέρσα, Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν). Τὰ ἔργα αὐτὰ ἐγκαινιάζουν τὴ λεγόμενη «σκοτεινὴ περίοδο» τοῦ Ἔνσορ, ποὺ κράτησε μέχρι τὸ 1885. Εἶναι ἡ πρώτη ἐπιβεβαίωση μιᾶς δημιουργικῆς δυνάμεως ποὺ ξεσπᾷ, μὲ θαυμαστὸ κύρος καὶ ἔνταση, τὸ 1880, ὅταν ὁ Ἔνσορ ἐγκαθίσταται ὀριστικὰ στὴν Ὀστάνδη.

ΕἶΝΑΙ λοιπὸν σημαντικὸ ἀπὸ ψυχολογικὴ ἄποψη τὸ ὅτι ἡ τέχνη τοῦ Ἔνσορ, στὴν πρώτη αὐτὴ ἀνθῆσή της, εἶναι ἀκόμα βυθισμένη στὸ κλίμα ἀσφάλειας τοῦ πατρίκου τοῦ σπιτιοῦ. Τὸν μαγεύουν τὰ παιχνίδια τοῦ φωτὸς καὶ τῆς σκιᾶς στοὺς κλειστοὺς χώρους· ἀνακαλύπτει τὴ μυστικὴ ζωὴ τῶν πραγμάτων καὶ τὶς σιωπηλὲς τοὺς μεταμορφώσεις. Οἱ ἀσταθεῖς διαθέσεις τῶν προσώπων ποὺ κινοῦνται μέσα στὴν οἰκογένεια εἶναι τὸ στοιχεῖο του. Παρατηρεῖ προσεκτικὰ μέσα ἀπὸ τὰ παράθυρα, μὲ διεισδυτικὴ καὶ στοχαστικὴ ματιὰ, τὴ ζωὴ τοῦ δρόμου, τὸ παιχνίδι τοῦ φωτὸς ἀνάμεσα στὰ σύννεφα, πέρα ἀπὸ τὶς σκεπές. Καὶ ἡ φύση ἀκόμα εἶναι γνώριμη: εἶναι ἡ φύση τῆς γειτονικῆς πεδιάδας, τῶν ἀμμολόφων, τῆς ἀκτῆς, τῆς θάλασσας ποὺ βρίσκεται παντοῦ. Τὴν ἐποχὴ αὐτὴ ὁ Ἔνσορ εἶναι ὁ κατεξοχὴν ζωγράφος τῶν μικροαστικῶν ἐσωτερικῶν τοῦ δέκατου ἑνάτου αἰῶνα. Ἀπεικονίζοντας αὐτὰ τὰ πνιγηρὰ δωμάτια, ποὺ εἶναι φορτωμένα μὲ διακοσμήσεις καὶ ἐπιπλα τελείως κακοῦ γούστου, δὲν ἐκφράζει καμιὰ κριτικὴ εἰρωνεία. Οἱ χῶροι αὐτοὶ τοῦ εἶναι ἀγαπητοί, ἀναδίνουν οἰκειότητα, ὅπως στὸ *Ἀστικὸ σαλόνι* (1861, Ἀμβέρσα, Βασιλικὸ Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν), καὶ ξεχύνουν μουσικὴ (*Ἡ ῥωσικὴ μουσικὴ*), πλήρῃ καὶ ἡχηρή. Τὸ ὄρατο ὕλικό τὸν τραβοῦσε καὶ ὁ Ἔνσορ ζωγράφιζε καὶ νεκρὲς φύσεις ὅπου τὸ πλούσιο χρῶμα, δουλεμένο μὲ ἐξοχὴ μαεστρία καὶ λουσμένο στὸ φῶς, ἀποκαλύπτει μιὰν εὐαισθησία ἀπόλυτα φλαμανδική. Στὰ τοπία, καὶ ἰδιαίτερα στὰ θαλασσινά, ἐπιτυγχάνει νὰ ἐξιδανικεύσῃ τὶς ἀνεμόδαρτες μέρες, τὶς βροχερὲς, συννεφιασμένες μέρες τοῦ γκριζοῦ βορρᾶ, τοῦ ἄρρωστου ἀπὸ «spleen». Μαραμένα πράσινα, γαλάζια καὶ ἀπαλὰ ροζ δημιουργοῦν ἀνάμεσα στὸ ἀνοιχτὸ γκριζό, τὸ μαῦρο καὶ τὸ σκοῦρο καφέ ἕνα μυστηριώδες κλίμα ποὺ προβάλλει μὲ πειστικὴ, ἀφευκτὴ δύναμη.

Ἀπὸ ἄποψη τεχνολογίας ὁ Ἔνσορ, μὲ τὴν τονικὴ ἐλεύθερη ἐκτέλεση, ποὺ μοιάζει αὐτοσχεδισμός, καὶ μὲ τὸ ὕλικό ποὺ τὸ δουλεύει μὲ τὴ σπάτουλα, πλησιάζει ἀρκετὰ στὴν τεχνικὴ τοῦ ζωγράφου τῶν Βρυξελλῶν Γκιγιὼμ Βόγκελς. Ἡ τεχνικὴ αὐτὴ ὅμως ἔχει ἀφομοιωθῇ καὶ ἐνεργοποιηθῇ ἀπὸ μιὰ ὀπτικὴ βαθύ-





2

τερη καὶ πιὸ περίπλοκη. Ἔχει ἄλλες ἀξίες, γίνεται πιὸ λεπτή κι ἀποκτᾶ ἐκείνη τὴν ἐκφραστικὴ σημασία πὺ γοητεύει τοὺς νέους· μερικοὶ μάλιστα αἰσθάνονται κιόλας τὴν ἐπίδραση τοῦ Ἔνσορ, πὺ ἀναλαμβάνει τὸ ρόλο τοῦ ἀρχηγοῦ μιᾶς αὐτόχθονης, κατὰ κάποιο τρόπο, ἐμπρεσιονιστικῆς σχολῆς. Ἡ ἄμεση ἐπίδραση τοῦ γαλλικοῦ Ἐμπρεσιονισμοῦ στὸ ἔργο τοῦ Ἔνσορ μόλις ἀναγνωρίζεται, ὅπως στὴν *Ὁδὸ Φλάνδρας στὸν ἥλιο* (1881, Καπέλλεν, συλλογὴ κυρίας Speth).

**Ε**ΝΑΣ χρωματισμὸς πιὸ ἐλεύθερος, ἓνα ζωηρὸ φῶς πὺ ζωντανεύει τὶς ἀντιθέσεις τῶν συμπληρωματικῶν χρωμάτων, διεισδύουν στὶς γαλάζιες σκιές. Παρὰ τοὺς πειραματισμοὺς αὐτοῦς, ὁ Ἔνσορ δὲν ἀποφασίζει νὰ περιορίσει τὴν παλέτα του στὰ μαῦρα καὶ τὰ καφέ· προτιμᾷ μιὰ ζωγραφικὴ ἀξιῶν. «Τὸ φῶς πὺ διαβρώνει τὶς μορφές» εἶναι βασικὸ πρόβλημα γιὰ τὸ ζωγράφο, πὺ τείνει κυρίως πρὸς τὴν ἀμεσότητα τῆς τονικῆς ζωγραφικῆς. Ὁ Ἔνσορ εἶναι ἀσφαλῶς ὁ ζωγράφος τοῦ περιβάλλοντός του, ἀλλ' ἂν τὸν θεωρούσαμε μόνο σὰν ἐξώστροφο καλλιτέχνη θὰ τὸν περιορίζαμε ἀδικαιολόγητα. Τὸ χρῶμα του ἀποκτᾶ μυστηριώδεις καὶ βαθιὲς ἀντηχήσεις κι ἓνα κλίμα βουβῆς ἀνησυχίας τυλίγει μερικὰ ἔργα, ὅπως τὴ *Θλιμμένη κυρία*. Στὴν *Κυρία πὺ ἀγωνιᾷ* (1882, Παρίσι, Μουσεῖο Μοντέρνας Τέχνης) ἡ ψυχικὴ ἔνταση εἶναι τόσο φανερὴ, ὥστε σὰ νὰ προοιωνίζη τὰ κρίσιμα χρόνια πὺ θὰ ἔρθουν. Εἶναι λοιπὸν λάθος νὰ χρονολογοῦνται (ὅπως γινόταν ὡς τώρα) ἔργα φανταστικά καὶ εἰρωνικά στὴν περίοδο αὐτή. Ἐξάλλου γιὰ τὸ λάθος αὐτὸ εὐθύνεται ὁ ἴδιος ὁ Ἔνσορ: τοὺς ἔβαλε, σκόπιμα, προγενέστερη ἡμερομηνία ἀπὸ τὴν ἀληθινή.

Τὰ χρόνια 1885 - 87 ἀντιπροσωπεύουν μιὰ μεταβατικὴ περίοδο, μιὰ περίοδο ἀλλαγῆς· ὁ καλλιτέχνης νιώθει νὰ τὸν τραβοῦν περισσότερο ἀπὸ πρὶν τὰ πειράματα τῶν ἐμπρεσιονιστῶν. Τὰ

1 - «Αὐτοπροσωπογραφία — σκελετός» (1889), χαλκογραφία.

2 - Ὁ ζωγράφος θλιμμένος καὶ μεγαλόπρεπος (1886), σχέδιο, Βρυξέλλες, συλλογὴ Claes Boogaerts.

3 - Ὁ Χριστὸς πὺ τὸν ξαγρυπνοῦν οἱ ἄγγελοι (1886), σχέδιο, Βρυξέλλες, συλλογὴ M. Mabile.

4 - Ὁ Χριστὸς στὴν Κόλαση (1886), σχέδιο, Γάνδη, συλλογὴ Letur.

ἐσωτερικά τὰ ἀποδίδει τώρα μὲ τρόπο πιὸ ἐλαφρὸ, πιὸ ἀπλόχωρο. Τὰ χρώματα γίνονται πιὸ ἐλεύθερα, ἡ πινελιὰ ἀποκτᾶ διαφάνεια καὶ ἀπλότητα, φτάνει νὰ γίνῃ σχεδὸν φευγαλέα, καὶ τείνει πρὸς τὴ φωτεινὴ καὶ ἐξωπραγματικὴ φαντασμαγορία τοῦ *Καρναβαλιὸς στὴν ἀμμονδιά*.

Χαρακτηριστικὸ τῆς περιόδου αὐτῆς εἶναι τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ Ἔνσορ, πὺ εἶχε κιόλας σχεδιάσει πολὺ, ἀφιερώνεται τώρα σχεδὸν ἀποκλειστικά στὸ σχέδιο. Ἀκριβῶς στὸν τομέα αὐτὸν φανερόνται πιὸ καθαρὰ οἱ ἔρευνές του. Μαγεμένος ἀπὸ τὴν τεχνικὴ τῶν χαλκογραφιῶν τοῦ Ρέμπραντ, ἀρχίζει νὰ δουλεῦη τὴ χαλκογραφία· θέλει κυρίως νὰ ἀνανεώσῃ τὴν τεχνικὴ τοῦ μεγάλου Ὁλλανδοῦ καὶ νὰ πετύχῃ ἀκτινοβολίες, λάμψεις φωτὸς πὺ νὰ ξεπερνῶν τὸν Ἐμπρεσιονισμό καὶ πὺ μέσα ἀπ' αὐτὲς νὰ ἔρχεται στὸ νοῦ ἓνας φανταστικὸς ἐσωτερικὸς κόσμος. «Υφαίνει» τὸ φῶς σ' ἓνα διάφανο πλέγμα ἀπὸ λεπτά, πυκνά, γρήγορα σημεῖα: οἱ μορφές διαλύονται σ' αὐτὴ τὴ χαοτικὴ καὶ ἐξωπραγματικὴ ἀφθονία γραμμικῶν στοιχείων, πὺ πραγματώνονται σ' ἓνα περιβάλλον φωτὸς καὶ φαντασίας (*Ἐξοδος τοῦ Χριστοῦ στὴν Ἱερουσαλήμ*, 1886, Γάνδη, Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν). Τὰ πειράματά του ὅμως στρέφονται καὶ σὲ ἄλλες κατευθύνσεις· κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τῆς τέχνης τῆς Ἀνατολῆς, δοκιμάζει μιὰ τεχνικὴ ιδιόμορφη, γεμάτη ἀραβουργήματα, πὺ μπορεῖ κανεὶς δικαιολογημένα νὰ τὴν ὀνομάσῃ συμβολικὴ, ὅπως στὸν *Πειρασμὸ τοῦ Ἀγίου Ἀντωνίου* (1887, Καπέλλεν, συλλογὴ κυρίας Speth), ἢ ἀκόμα συνθετικὴ, ὅπως στὸν *Χριστὸ πὺ τὸν ξαγρυπνοῦν οἱ ἄγγελοι*.

Πάντως κατὰ κανόνα ὁ Ἔνσορ συνδύαζε τὶς δύο τεχνικές, ὅπως στὸ *Χριστὸ στὴν Κόλαση*. Αὐτὴ ἡ μεταβατικὴ στιγμὴ τῆς πορείας του, πὺ καταλήγει στὴ «φωτεινὴ περίοδο», σχετίζεται ἀπόλυτα μὲ τὴν καλλιτεχνικὴ κατάσταση στὸ Βέλγιο, ὅπου κυριαρχοῦσαν τότε «οἱ Εἴκοσι», ὁμάδα πὺ ἰδρύθηκε στὶς Βρυ-



ξέλλες και πού ιδρυτικό της μέλος ήταν και ο Ένσορ. Πρόκειται για το πιο πρωτοποριακό περιβάλλον της Ευρώπης και ο Ένσορ μπορεί από πολύ νωρίς να αναμετρηθεί με τα πειράματα των Γάλλων έμπρεσιονιστών, των νεοέμπρεσιονιστών και των συμβολιστών. Τά θεωρεί σχεδόν σαν πρόκληση, και πιο πολύ γιατί ανάμεσα στους «Είκοσι» υπάρχουν μερικές επιφυλάξεις γύρω από την τέχνη του. Η αντίδραση σ' αυτό που νιώθει σαν πρόκληση θα τον οδηγήσει σε μια ζωγραφική τολμηρά πρωτότυπη κι επιθετική, αλλά θα τον αφήσει ακόμα πιο απομονωμένο και χωρίς διέξοδο. Και πραγματικά οι «Είκοσι», απασχολημένοι με τις αναζητήσεις των νεοέμπρεσιονιστών, θα τον ανταμείψουν με όλο και πιο αρνητικές κριτικές: θεωρούν επικίνδυνο τον ανατρεπτικό χαρακτήρα των έργων του και συχνά αρνούνται να δεχτούν στην έτήσια ομαδική τους έκθεση τα έργα που παρουσιάζει· παραλίγο μάλιστα να τον βγάλουν από την ομάδα. Ο Ένσορ, χωρίς πολύ σταθερή ισορροπία, βασικά εγωκεντρικός και καθόλου κοινωνικός, γεμάτος φαντασία, ευπηρέαστος, καχύποπτος τέλος, έρμηνεύει την κατάστασή του σα σύγκρουση ανάμεσα σ' αυτόν και την κοινωνία. Ο ανθρώπινος κόσμος γίνεται γι' αυτόν ένας τερατώδης αντίκοσμος, μια αντιπραγματικότητα που εισβάλλει βασανιστική και επίμονη. Η τάξη των πραγμάτων στη Δύση, που βασίζεται στον όρθολογισμό, και η κλίμακα των αξιών της δεν είναι γι' αυτόν παρά ψευδαίσθηση· μια ψευδαίσθηση όμως που έχει τη δύναμη να γίνεται εμπόδιο στην ελεύθερη ανάπτυξη της προσωπικότητας.

«Ας καταδικάσουμε πριν απ' όλα τα άτιμα δόγματα του Ντεκάρτ, του ταπεινού δούλου της μισητής Χριστινής της Σουηδίας, και του ήλιθιου Μαλεμπράνς· τα νοσηρά τους δόγματα πάνε ν' αποστεγνώσουν τις καρδιές στο όνομα της λογικής». Σε μια κοινωνία που βρίσκεται σε πλήρη αποσύνθεση, το έγώ του αισθάνεται αποδιωγμένο και αναδιπλωμένο στον εαυτό του. Ο καλλιτέχνης ταυτίζεται έτσι με το Χριστό, που πληγώθηκε

όπως κι ο ίδιος από την αγριότητα αυτού του κόσμου. Στην *Είσοδο του Χριστού στις Βρυξέλλες* ο Χριστός-Ένσορ χάνεται μέσα στη μάζα των απληστών και παράδοξων μορφών που τον εξυμνούν. Όπως ο Χριστός, αισθάνεται να τον πειράζουν οι δαίμονες (*Δαίμονες που με πειράζουν* — σχέδιο, Βρυξέλλες, συλλογή κυρίας Claes Boogaerts) και να τον σταυρώνουν οι κριτικοί (*Κρανίου Τόπος* — σχέδιο, Βρυξέλλες, συλλογή κυρίας Claes Boogaerts). Απ' αυτό το έγώ το βασανισμένο, το παράλογο, γεννιούνται αντιφατικές τάσεις, κεντρόφυγες δυνάμεις. Είναι έρμαιο της ίδιας του της αστάθειας και του περίπλοκου χαρακτήρα του, των χαοτικών πλευρών των δυνάμεων που καθορίζουν τον έσωτερικό του κόσμο. Είρωνικά, μεταμφιέζεται σε Νάρκισσο του καρναβαλιού (*Ο Ένσορ με το ανθισμένο καπέλο*), μεταμορφώνεται σε παράδοξο και τερατόμορφο έντομο (*Τα παράδοξα έντομα*, 1888, χαλκογραφία), σε ζωντανό σκελετό (*Αυτοπροσωπογραφία — σκελετός*), μέχρι την καταστροφική τελική αναμέτρηση με το θάνατο (ή *Προσωπογραφία μου το 1960*, χαλκογραφία, 1888). Η μεταμφίεση, ή μάσκα κι ο σκελετός γίνονται τα σύμβολα αυτής της αντιπραγματικότητας, αυτού του ένσορικού σπαραγμού, και κυριαρχούν στον καινούριο προσανατολισμό του.

Αναμιγνύοντας το πλασματικό και το πραγματικό σ' ένα άμφιρροπο και παράδοξο παιχνίδι, ο καλλιτέχνης ψάχνει, όπως φαίνεται, τον τρόπο να κυριαρχήσει στην έμμονη ιδέα του παράδοξου και του δαιμονικού. Επιζητεί να την εξουδετερώσει με τη ζωγραφική μαγεία σκηνών φανταστικών και αλλόκοτων, κωμικοτραγικών, μακάβριων και εϋθυμων συνάμα.

**Α**ΔΡΑΝΗΣ και διστακτικός στην πρακτική ζωή, συστηματικά ξένος σε ό,τιδήποτε θα μπορούσε να τον δεσμεύσει με εϋθύνες, είναι διπλά επιθετικός στην περιοχή της φαντασίας, σ' ένα κλίμα ολοκληρωτικά τεχνητό, όπου το παράδοξο, ή παραίσθηση

3





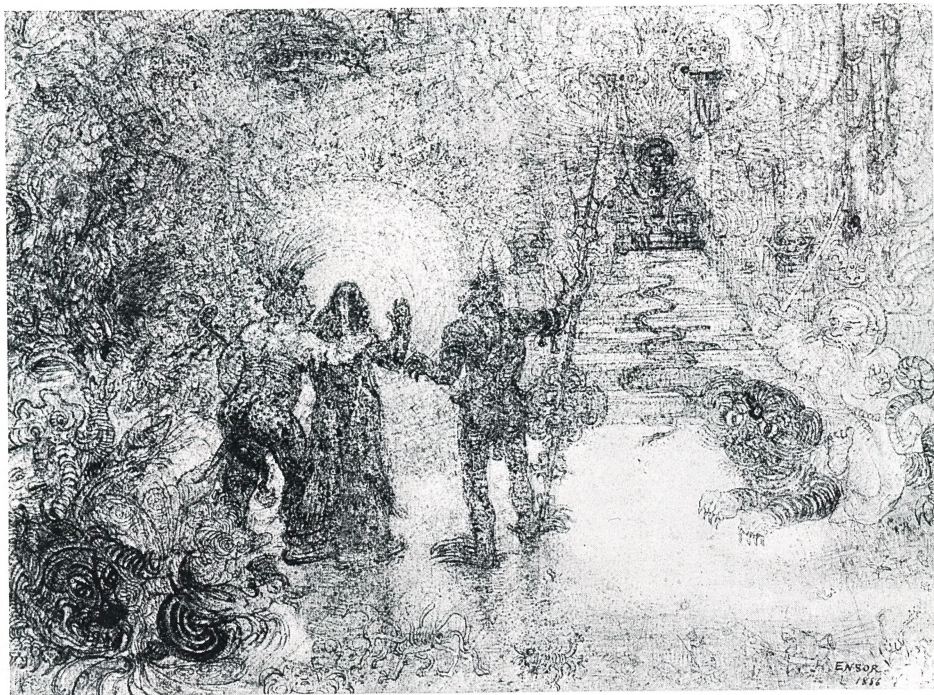
παίρνουν την όψη της πραγματικότητας. Με την τέχνη του αυτή την τόσο υποβλητική και εξωπραγματική ο Ένσορ κατέχει εξέχουσα θέση στο κίνημα του ευρωπαϊκού Συμβολισμού· μέσα στις νέες ψυχολογικές τάσεις που φανερώνονται στο έργο του βρίσκονται οι άρχες των μεταγενέστερων κινήματων, όπως του Έξπρεσιονισμού και του Σουρρεαλισμού. Θα ήταν λοιπόν ανακρίβεια να τον περιορίσουμε μ' αυτή την ταξινόμηση. «Ω! οι χυδαίοι ταξινομητές των καλλιτεχνών! Σύμφωνα μ' αυτούς τους όπαδους των εφημερίδων, ή θαυμαστή φαντασία, το γαλάζιο λουλούδι της δροσιάς, ή έμπνευση του δημιουργού καλλιτέχνη, θά 'πρεπε να είναι αυστηρά δεμένα στο πρόγραμμα της τέχνης. Λυπούμαι τους καλλιτέχνες με την ακριβή, αποφασιστική τεχνολογία, που είναι καταδικασμένοι σε όμοιόμορφη εργασία σύμφωνα με συγκεκριμένα δεδομένα, μια και γι' αυτούς αποκλείεται ή εξέλιξη. Στερημένοι από τις χαρές που δίνουν οι ανακαλύψεις, κλεισμένοι στο τσόφλι τους και στη θήκη της σύνεσής τους, μηχανικά εργαλεία ταυτόσημων αναπαραστάσεων, φαντασίες και χέρια δουλικά, αποκλεισμένοι από κάθε προσπάθεια, καταδικασμένοι ν' ακολουθούν την άγονη όδο της εύκολίας των καλών τρόπων, που την παίρνουν χωρίς να κουραστούν, χωρίς να μπορούν ούτε να προχωρήσουν ούτε να γυρίσουν πίσω, γεννημένοι νεκροί, μπλεγμένοι στον ίξο». Περίεργη ή γλώσσα του καλλιτέχνη, που δεν αναγνωρίζει παρά τη λατρεία του αναρχικού και ιδιότροπου έγώ και που δεν μπορεί να βάλει σαν ιδανικό την κατασκευή και την τελειοποίηση ενός ζωγραφικού συστήματος. Ένα τέτοιο σύστημα θα σήμαινε τον περιορισμό της απόλυτης ελευθερίας του και της μοναχικής του έμπνευσεως. Έτσι, σύμφωνα με τις ευμετάβλητες διαθέσεις του, σύμφωνα με τα έρεθίσματα της φαντασίας του, παραδίδεται στις στιγμιαίες και παιχνιδιάρικες παρορμήσεις της δημιουργικής του αίσθησεως. Τα μακάβρια θέματα στολίζονται με λαμπερά χρώματα, με θαυμαστή ύλη. Ανάμεσα στα άπαισια, τρομακτικά θέματα μπερδεύονται νεκρές φύσεις με λουλούδια, με εξαίσια ποιητικά φρούτα, με κοχύλια που μαύρισε ο άέρας της θάλασσας. Ο ζωγράφος ύμνει σ' αυτά τη μόνη όμορφη πραγματικότητα, την πραγματικότητα της φύσης. Η φαντασμαγορική του λαμπρότητα, φωτεινή και χρωματιστή, τον οδηγεί σε μια έμπρεσιονιστική χαρά. Φαίνεται μαγεμένος από γοητευτικά άρώματα μέσα στους πολυδαίδαλους κήπους του που έρχονται από τον δέκατο όγδοο αιώνα. Κυριαρχούν οι μορφές που στήνονται σε επίπεδα με έντονες αντιθέσεις μεταξύ τους, περικυκλωμένες από

άραβουργήματα· ωστόσο οι μορφές αυτές γεννιούνται σχεδόν αθόρμητα από την ώθηση της ίδιας της πινελιάς. Έδω ο Ένσορ δουλεύει το μουσαμά με τη σπάτουλα, εκεί, αντίθετα, σβήνει τα χρώματα με μιά ύλη σχεδόν άπιαστη. Πότε-πότε γίνεται ακριβής, δουλεύοντας τη λεπτομέρεια σαν Φλαμανδός πριμιτίφ. Το χρώμα άλλοτε τονίζεται με τις αντιθέσεις των βασικών στοιχείων και άλλοτε αποτελείται από αποχρώσεις κι έκλεπύνσεις. Η σημαντική σειρά των σχεδίων του εμφανίζει κάθε τόσο ένα πλούτο μικροσκοπικών σχεδόν λεπτομερειών, ενώ άλλοι ο ζωγράφος εξακολουθεί να αναπτύσσει την τεχνική της «ύφαντικής με φως», όπου το φως διαβαθμίζεται και ελαφρώνεται μέχρι τα όρια του δυνατού. Πειραματίζεται με το «πουαντιγιέ», με τον αυτοματισμό της γραμμής, με τα περίπλοκα φλαμανδικά άραβουργήματα· συνδυάζει διαφορετικές τεχνικές σ' ένα κυκλώνα που είναι αδύνατο να τον ξεδιαλύνη κανείς.

ΤΑ ΙΔΙΑ φαινόμενα παρατηρούνται και στις χαλκογραφίες του που τον κάνουν, μετά τον Ρέμπραντ και τον Γκόγια, τον πιο μεγάλο καλλιτέχνη σ' αυτό τον τομέα. Σε πολλά τοπία κυριαρχούν οι αναζητήσεις της έντασεως του φωτός και της κινήσεως· πάντως φαίνεται σχεδόν άπιθανο ότι ο *Κήπος της αγάπης* του 1888, που είναι απόλυτα ροκοκό, μπορεί να βρίσκεται κοντά στην *Έξοχική γέφυρα* του 1889, που θυμίζει πολύ Ρέμπραντ, και ότι στην ίδια περίοδο χρονολογούνται ή σουρρεαλιστική *Αυτοπροσωπογραφία — σκελετός* (1889) και ο έξπρεσιονιστικός *Φανταστικός χορός* (1889).

Το γεγονός αυτό είναι ασφαλώς μοναδικό: σε όλη την άφθονώτατη και σχεδόν χαοτική παραγωγή της «φωτεινής περιόδου» υπάρχουν ελάχιστα άποτυχημένα έργα. Στα πειράματα αυτά, τα φαινομενικά τόσο διαφορετικά, μάς κάνει έντύπωση ο πρωτότυπος χαρακτήρας τους και ή βαθιά ένότητα της έσωτερικής τους λογικής. Όσο κι αν ήταν παράδοξος και ιδιότροπος, ο Ένσορ στην κορυφή της δημιουργικής του δυνάμεως είναι πάντα αυθεντικός, πάντα έντονος. Θεωρήθηκε ο πρώτος σιμουλτανεϊστής· στην πραγματικότητα είναι ο πρώτος καλλιτέχνης που πραγματικά πειραματίζεται, και σ' αυτό είναι πρόδρομος του Πικάσσο. Για το ανατρεπτικό του πνεύμα δεν υπάρχει τίποτα ιερό ή όσιο. Όχι μόνο οδηγεί στην τόλμη ως το σημείο να γελοιοποιή τη συμβολική άξία των καθιερωμένων εθνικών μνημείων σε έσχατολογικό επίπεδο (*Δογματική διατροφή*, χαλκογραφία, 1889), αλλά κάνει και συνειδητή κατάχρηση του πλούτου του μαρρόκ





4

καὶ τῶν μυστικῶν φωτοσκιάσεων τοῦ Ρέμπραντ γιὰ νὰ βάλῃ τοὺς διάσημους Πέρσες γιατροὺς Ἴστον, Πουφφαμάτους, Κρακότσιε καὶ Τρανσουρφ νὰ ἐξετάσουν τὰ περιττώματα τοῦ Δαρείου: κι αὐτὸ γίνεται σὲ μία χαλκογραφία ὅπου ἡ θαυμαστὴ εὐαισθησία τῆς ἀπαλῆς ὕφης τοῦ σχεδίου δὲν ἔχει τίποτα νὰ ζηλέψῃ ἀπὸ τὸ μεγάλο πρότυπο. Τέλος ἐπιτίθεται καὶ στὴν ἴδια τὴ δουλειά του. Σ' ἓνα φωτεινὸ ἐσωτερικὸ, μὲ πολὺ ἄμεση ποιητικότητα, μεταμορφώνει ὕπουλα σὲ σκελετό, σὲ ἀπόσταση λίγων χρόνων, τὴ γοητευτικὴ κοπέλα ποὺ εἶχε ἤδη παραστήσει (*Σκελετὸς ποὺ κοιτάζει κινεῖσκα κομποτεχνήματα*, 1885 περίπου, 1889 - 91, Κνὸκ, συλλογὴ L. Bogaert). Ἐπανερχεται σὲ πολλὰ σχέδια μὲ νατουραλιστικὸ χαρακτήρα γιὰ νὰ τοὺς προσθέσῃ στοιχεῖα τελείως ἀντιρεαλιστικά καὶ ν' ἀφήσῃ μορφὲς ἀσυμβίβαστες μεταξὺ τους νὰ ἀλληλοσυγκρούωνται καὶ νὰ ἀλληλοδιασύρωνται. Ἐπιτίθεται ἀκόμα καὶ στὴν εἰκόνα του. Ἡ αὐτοπροσωπογραφία του, ποὺ τὴν εἶχε ζωγραφίσει μὲ τρόπο στερεὰ ρεαλιστικὸ τὸ 1883, μεταμορφώνεται τὸ 1888 σὲ ἀποκριατικὴ μεταμφίεση· ἀνάμεσα στὰ ἄλλα παράδοξα πράγματα ἔχει προσθέσει ἓνα ἐκκεντρικὸ καπέλο στολισμένο μὲ τεχνητὰ λουλούδια σὲ διάφορα χρώματα κι ἓνα μεγάλο φτερὸ στρουθοκαμήλου. Κατὰ κάποιον περίεργο θαῦμα αὐτὴ ἡ προσωπογραφία γίνεται ἀληθινὴ κι ἀνυψώνεται ταυτόχρονα στὸ ἐπίπεδο ἐνὸς φανταστικοῦ ὁράματος. Ἡ μεταμφίεση δὲν πρόδωσε τελείως τὴν πραγματικότητα, στὴν ὁποία διεισδύει ἀρκετά, ἔτσι ὥστε ἡ πραγματικότητα καὶ ἡ ἀντίθεσή της, καθὼς ἀναμιγνύονται στὴ μορφικὴ δομὴ τοῦ ἔργου, τοῦ δίνουν πρωτόγνωρη ἐκφραστικὴ ἀξία. Μέσα ἀπὸ αὐτὴ τὴν εἰρωνικὴ μεταμφίεση φτάνει ὡς ἐμᾶς τὸ τραγικὸ μῆνυμα τοῦ ἀνθρώπου ποὺ ἔμεινε μόνος μπρὸς στὸ τίποτα. Ὁ Ἐνσορ εἶχε διατηρήσει μέχρι τὸ θάνατό του μέσα στὸ ἐργαστήρι του μαζί μὲ τὴν προσωπογραφία καὶ τὸ περίεργο καπέλο, γιὰ νὰ στολίσῃ ἓνα κρανίον. Κι αὐτὸ τὸ παράδοξο παιχνίδι ἀναγγέλλει κιόλας τὸ πνεῦμα τοῦ ντανταϊσμοῦ καὶ ὀρισμένα σύγχρονα «κολλάζ» καὶ «ἀσασμπλάζ».

**Δ**ΥΣΤΥΧΩΣ, μετὰ τὸ 1893 πιστοποιοῦμε μιὰ προοδευτικὴ κόπωση τῆς δημιουργικῆς του δραστηριότητος· κυρίως μετὰ τὸ 1900 ἡ ποιότητα τῶν ἔργων του μειώνεται αἰσθητά. Αὐτὸ τὸ φαινόμενο ἔμεινε ἀνεξήγητο μέχρι σήμερα καὶ διερωτᾶται κανεὶς μήπως τὸ κλίμα τῆς ἐξαιρετικῆς ψυχικῆς ἐντάσεως τῶν κρίσιμων χρόνων, οἱ ἀντιθέσεις ποὺ συνάντησε,

ἡ ἀπομόνωσή του, ποὺ ἀσφαλῶς ὄξυναν τὴν εὐαισθησία του καὶ ὑποκίνησαν τὴν τόλμη του, τελικὰ ἐξασθένισαν τὴ δύναμη τῆς ἀντιστάσεώς του καὶ ἔφτασαν νὰ τὸν ἐξαντλήσουν πρόωρα. Τὸν πρῶτο καιρὸ τῆς περιόδου αὐτῆς τὰ καλύτερα ἔργα του λάμπουν ἀκόμα ἀπὸ τὴ φωτεινὴ καὶ φιλντισένια ἐκλέπτυνση τοῦ χρώματος· τὰ τυλίγει μιὰ ἀτμόσφαιρα ποιήσεως γεμάτης προφητικὴ δύσνησι καὶ ἐλαφρότητα, ὅπου ἀνακατεῦνται μὲ λεπτότητα ἡ ἐλαφριά εἰρωνεία, ἡ πονηριά, ἡ ἀναιδὴς φάρσα· ἀλλὰ ἡ νευρικὴ ἐνταση μοιάζει κουρασμένη, οἱ μορφὲς γίνονται ἀβέβαιες, ἡ ζωγραφικὴ ὕλη στεγνὴ καὶ χωρὶς τόνο, τὸ χρῶμα χωρὶς συνέπεια, σκληρὸ καὶ τελικὰ κραυγαλέο. Εἶναι δραματικὴ ἡ διαπίστωση ὅτι γιὰ μισὸ αἰῶνα σχεδὸν — ὅσο τοῦ ἔμενε νὰ ζήσει — ὁ Ἐνσορ δὲν πρόσθεσε τίποτα οὐσιαστικὸ στὸ μῆνυμα ποὺ εἶχε μεταδώσει στὰ λίγα χρόνια τῆς δημιουργικῆς του ἑξαρσης, ποὺ τὸν κάνουν, μὲ τὸ ἴδιο δικαίωμα ὅπως τὸν Σεζάν, τὸν Γκωγκέν, τὸν Βὰν Γκόγκ, ἓναν ἀπὸ τοὺς μεγάλους μύστες τῆς σύγχρονης τέχνης. Ἀπὸ τὸ 1886 κιόλας χρονολογοῦνται τὰ σχέδιά του ποὺ μποροῦν δίκαια νὰ ὀνομαστοῦν συνθετιστικά. Τὸ 1888, τὴ χρονιά ποὺ ὁ Γκωγκέν ζωγραφίζει τὴν *Πάλη τοῦ Ἰακώβ μετὰ τὸν ἄγγελον*, τὸν πρῶτο του πίνακα-μανιφέστο, καὶ ποὺ δημιουργεῖ μὲ τὸν Βὰν Γκόγκ στὴν Ἀρλ μιὰ νέα γλῶσσα, τὴν ἴδια ἐποχὴ ὁ Ἐνσορ δουλεῖ τὴν τεράστια *Εἴσοδο τοῦ Χριστοῦ στὴ Βρυξέλλες*. Στὸν πίνακα αὐτὸν προχωρεῖ παράλληλα: ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ μὲ μεγάλες ἐπιφάνειες ἑντονων καὶ ἀντίθετων χρωμάτων, τολμηρὲς ὅπως τοῦ Γκωγκέν, ἀπὸ τὴν ἄλλη μὲ χρώματα ζωντανὰ ὅπως τοῦ Βὰν Γκόγκ. Σ' αὐτὸ τὸ ἴδιο εἶδος μποροῦν νὰ τοποθετηθοῦν κι ἄλλα του ἀριστουργήματα, ὅπως ἡ *Συμπαιγνία*. Ἀλλὰ τὸ ιδιότροπο καὶ βασανισμένο του πνεῦμα δὲν μποροῦσε νὰ ἀρκεστῇ στὸν προσδιορισμὸ αὐτῆς τῆς μορφικῆς γλῶσσας γιὰ νὰ τῆς ἐμπιστευθῇ ἓνα μῆνυμα πολὺ πιὸ ξεκαθαρισμένο. Αὐτὸ γιὰ πολὺν καιρὸ μπορεῖ νὰ φαινόταν ὅτι ἦταν τὸ λάθος του. Τώρα, μὲ τὴν ἀπόσταση τοῦ χρόνου, καταλήγουμε μᾶλλον στὸ ὅτι ὁ Ἐνσορ, ἐπειδὴ τόλμησε νὰ ἀμφισβητῇ τὰ πάντα ἀδιάκοπα, ἦταν ὁ πρῶτος πραγματικὰ πειραματιζόμενος κι ἀνατρεπτικὸς ζωγράφος. Αὐτὸ εἶναι τὸ μεγαλεῖο του.

Ἔτσι τὸ μῆνυμά του μᾶς φαίνεται ὅτι εἶναι κυρίως μιὰ ἑντονὴ συνειδητοποίηση τῆς δημιουργικῆς ἐλευθερίας τῆς τέχνης γιὰ τὸ σύγχρονο ἄνθρωπο.

Μετάφραση ἀπὸ τὰ ἰταλικά: Δ. ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΥ



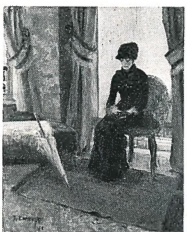
## Οι πίνακες



**I. ΑΠΟΓΕΥΜΑ ΣΤΗΝ ΟΣΤΑΝΔΗ** (1881 — 110 × 134 εκ.). *Άμβέρσα, Βασιλικό Μουσείο Καλών Τεχνών*. — Αυτό το άριστο έργο της «σκοτεινής περιόδου» του Ένσορ παρουσιάζει τη μητέρα και την αδελφή του στο μικροαστικό πατρικό του σπίτι. Ένα ένεργητικό στοιχείο εισχωρεί στο μισοσκοτάδο, το γεμάτο από σιωπή: «τό φως που διαβρώνει, που συστρέφει τις μορφές».



**II-III. Η ΡΩΣΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ** (1881 — 133 × 110 εκ.). *Βρυξέλλες, Βασιλικό Μουσείο Καλών Τεχνών*. — Ο ζωγράφος Ούιλλυ Φίντς ακούει την αδελφή του Ένσορ που παίζει πιάνο. Το έργο, καθαρά εμπρεσιονιστικό και για την κίνηση που του δίνει το φως και για την ελεύθερη και σάν αὐτοσχέδια σύνθεση, το χαρακτηρίζει κυρίως η βαθιά, μουσική απήχηση του χρώματος.



**IV. Η ΘΑΙΜΜΕΝΗ ΚΥΡΙΑ** (1881 — 100 × 80 εκ.). *Βρυξέλλες, Βασιλικό Μουσείο Καλών Τεχνών*. — Η μορφή της κυρίας, που κάθεται συγκεντρωμένη, όλο μυστήριο, στη μέση του σαλονιού, δίνει στο έργο μια έντονη ατμόσφαιρα «spleen». Άλλα οι έντονες αντιθέσεις της φωτοσκίασεως αναγγέλλουν κιόλας την αναζήτηση ενός τολμηρού και προσωπικού εμπρεσιονισμού.



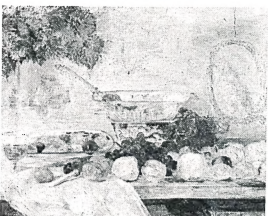
**V. Ο ΕΝΣΟΡ ΜΕ ΤΟ ΑΝΘΙΣΜΕΝΟ ΚΑΠΕΛΟ** (1883 - 1888 — 77 × 62 εκ.). *Όστανδη, Μουσείο Καλών Τεχνών*. — Σ' ένα νατουραλιστικό πορτραίτο του 1883 ο Ένσορ πρόσθεσε τον κύκλο ενός καθρέφτη και ένα παράδοξο καπέλο. Έτσι η προσωπογραφία, όλο πικρή ειρωνεία, φαίνεται να παρωδή την προσωπογραφία του Ροδινενς στο Μουσείο Ιστορίας Τέχνης της Βιέννης.



**VI. ΟΙ ΣΚΑΝΔΑΛΙΣΜΕΝΕΣ ΜΑΣΚΕΣ** (1883 — 135 × 112 εκ.). *Βρυξέλλες, Βασιλικό Μουσείο Καλών Τεχνών*. — Στη «σκοτεινή περίοδο» ακόμα, η λεπτή φλέβα της εσωστρέφειας του Ένσορ ξεχύνεται σε μία αγωνιώδη αναζήτηση του φανταστικού: η σκηνή, με την καθημερινότητα που τονίζει το παράδοξο, είναι από τις πρώτες δοκιμές του είδους που θα γίνει το χαρακτηριστικό του.



**VII. ΚΑΡΝΑΒΑΛΙ ΣΤΗΝ ΑΜΜΟΥΔΙΑ** (1887 — 54 × 96 εκ.). *Βρυξέλλες, Βασιλικό Μουσείο Καλών Τεχνών*. — Έδώ ο Ένσορ ξαναζωγράφισε μία θαλασσογραφία της «σκοτεινής περιόδου» και τη μεταμόρφωσε σε σκηνή μεταμορφωμένων. Η παραμυθένια φωτεινότητα, ή όνειρική ατμόσφαιρα υποβάλλουν την ιδέα των μεταβατικών έτών που θα καταλήξουν στη «φωτεινή περίοδο».



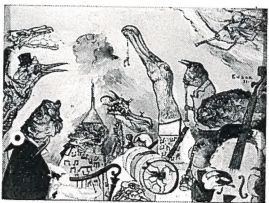
**VIII. ΝΕΚΡΗ ΦΥΣΗ ΜΕ ΦΡΟΥΤΑ** (1889 — 58 × 72 εκ.). *Βρυξέλλες, Συλλογή βαρόνου Lambert*. — Έργο έκλεπτοσύμμενο, με άπαλους χρωματισμούς και ύλικό. Ο Ένσορ, που έχει έναν αισθησιασμό καθαρά φλαμανδικό και μεγάλη αδυναμία για τις γεύσεις και τις μυρωδιές, επιτυγχάνει να τις αποδώσει λυρικά τυλίγοντάς τις σ' ένα άυλο φως, πλούσιο με τα χίλια χρώματα της Ίριδος.



**IX. Η ΕΚΠΛΗΞΗ ΤΗΣ ΜΑΣΚΑΣ WOUSE** (1889 — 111 × 131 εκ.). *Άμβέρσα, Βασιλικό Μουσείο Καλών Τεχνών*. — Έδώ η ειρωνική φαντασία του Ένσορ δημιουργεί ένα διφορούμενο κλίμα όπου η παραίσθηση του παράδοξου και του σκληρού ενώνεται με τη γοητεία ενός θαυμαστά εξωπραγματικού χρωματισμού φαίνεται καθαρά η πρόθεσή του να νικήσει την έμμονη ιδέα του παράλογου.



**X-XI. Η ΕΙΣΟΔΟΣ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΣΤΙΣ ΒΡΥΞΕΛΛΕΣ** (1888-1889 — 258 × 431 εκ.). *Άμβέρσα, Βασιλικό Μουσείο Καλών Τεχνών*. — Πανοραμική άποψη μιάς παράδοξης και σκληρής ανθρωπότητας που παραλαύνει σε μιά αποκριάτικη πομπή, όπου ο Χριστός - Ένσορ μοιάζει σά να έχει καταποντιστεί. Ο πίνακας αυτός είναι ένας από τους κορυφαίους της μοντέρνας ζωγραφικής.



**XII. ΤΑ ΖΩΑ - ΜΟΥΣΙΚΟΙ, Η ΟΙ ΤΡΟΜΕΡΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ** (1891). *Βρυξέλλες, συλλογή La Hulpe*. — Έδώ ο Ένσορ αποδεικνύεται άξιος κληρονόμος του Ίερώνυμου Μπός και του Μπρέγκελ. Ότι είναι παράδοξο γίνεται φυσικό και τό καθετί είναι παράδοξο. Τα ζώα είναι παράδοξα, τα όργανα, οι ήχοι που βγαίνουν και τα ύλικά, κι όλα αποδίδονται με άμειλικτη διαύγεια.



**XIII. ΣΚΕΛΕΤΟΙ ΠΟΥ ΔΙΕΚΔΙΚΟΥΝ ΕΝΑ ΚΡΕΜΑΣΜΕΝΟ** (1891 — 59 × 74 εκ.). *Άμβέρσα, Βασιλικό Μουσείο Καλών Τεχνών*. — Ο πίνακας είναι σφραγισμένος από την αγωνία του ζωγράφου, που τον απασχολεί ο θάνατος και η γέννηση. Με τό διαβολεμένο παιχνίδι, με τη σύγχυση της μεταμφίσεως, με τη μαγεία του χρώματος, ο Ένσορ θέλει να έξορκίσει εκείνο που δεν έξορκίζεται.



**XIV. ΟΙ ΠΕΡΙΕΡΓΕΣ ΜΑΣΚΕΣ** (1892 — 100 × 80 εκ.). *Βρυξέλλες, Βασιλικό Μουσείο Καλών Τεχνών*. — Μερικά θλιβερά σκιάχτρα μοιάζουν να θέλουν να χτυπήσουν τό θεατή, που είναι γοητευμένος από τα έντονα και βίαια χρώματα κι από την παράξενη μαγική τους δύναμη. Και όπως πάντα στά εμπνευσμένα έργα του Ένσορ, ο τόνος της συνθέσεως είναι αληθινά φιλντισένιος.



**XV. ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗΝ ΟΔΟ ΦΛΑΝΔΡΑΣ** (1891 — 24 × 19 εκ.). *Άμβέρσα, Βασιλικό Μουσείο Καλών Τεχνών*. — Με τη στεγνή πινελιά ενός Φλαμανδού πριμιτίφ ο Ένσορ μάς δείχνει την όδό Φλάνδρας σημαιοστολισμένη, απ' όπου περνάει η παρέλαση των μουσικών. Ο ρυθμός των μορφών ενώνεται με την έκρηξη του χρώματος για να κάνει πιο έντονη τη ζωή σ' όλη της την πληρότητα.



**XVI. ΣΚΕΛΕΤΟΙ ΠΟΥ ΓΥΡΕΥΟΥΝ ΝΑ ΖΕΣΤΑΘΟΥΝ** (1889 — 75 × 60 εκ.). *Φόρτ Γουόρθ, Τέξας, Η.Π.Α., συλλ. της κ. Robert F. Windfohr*. — Αυτή η σκηνή, ή μακάβρια και παράδοξη, είναι μιά φανταστική σύλληψη του Ένσορ με πολύ «μαύρο χιοδμορ». Άλλά μέσα από τον έξοχο χρωματικό της πλούτο φανερόνεται κυρίως ή άνησυχία και ή τραγική απομόνωση του καλλιτέχνη.



**XVII. Η ΣΥΜΠΑΙΓΝΙΑ** (λεπτομέρεια — 1890). *Άμβέρσα, Βασιλικό Μουσείο Καλών Τεχνών*. — Σ' αυτή τη χαοτική ομάδα, εμπνευσμένη από τό καρναβάλι της Όστανδης, μοιάζουν να ξεσπούν παράδοξα ανθρώπινα πάθη. Τολμηρός συνδυασμός αποχρώσεων, ύλη φιλντισένια, έπίπεδα με κραυγαλέα χρώματα λουσμένος στον τραχύ θαλασσινό αέρα, ο πίνακας είναι ένα άριστο έργο.





















































VIVE LA SOCIALE

FANFARE  
DOCTRINAIRE  
TOUJOURS  
RÉUSSE

J. ENSOR  
1898

VIVE  
RO  
BW























**Για πρώτη φορά στην Ελλάδα παρόμοιο έργο έσημείωσε τέτοια καταπληκτική έπιτυχία όπως «ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ». Έγιναν κυριολεκτικά ανάρπαστα τα πρώτα τεύχη. Για όσους δεν έπρόφθασαν να τα αποκτήσουν, τους γνωρίζομεν ότι τα τεύχη Ρενουάρ, Τουλουζ-Λωτρέκ, Βάν Γκόγκ, Ντελακρουά και Γκωγκέν θα ξανατυπωθούν πολυ σύντομα και θα κυκλοφορήσουν στις 15 Φεβρουαρίου 1972.**

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ

Το έπόμενο τεύχος μας:



Ήδη έκυκλοφόρησαν:

1. Ρενουάρ
2. Τουλουζ - Λωτρέκ
3. Βάν Γκόγκ
4. Ντελακρουά
5. Γκωγκέν
6. Ένγκρ
7. Μανέ
8. Μονέ
9. Ντεγκά
10. Σεζάν
11. Ρουσσώ
12. Σερά

Οι εικόνες των εξωφύλλων των τευχών, ξανατυπώθηκαν και συμπεριελήφθηκαν στο βιβλιοδετημένο τόμο.

**Η αρίθμηση των σελίδων του τεύχους έγινε με βάση τη σειρά που ακολουθήσαμε στη βιβλιοδεσία του τόμου.**

Μερικοί από τους

### «ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ»

Τζιόττο	Ρέμπραντ
Μαντένια	Γκόγια
Μποττιτσέλλι	Νταβίντ
Ίερώνυμος Μπός	Ντελακρουά
Λεονάρντο ντα Βίντσι	Ντωμιέ
Ντύρερ	Βάν Γκόγκ
Μιχαήλ Άγγελος	Ματίς
Ραφαήλ	Πικάσσο
Τισιανός	Μοντλιάνι
Χόλμπαϊν	Ντέ Κίρικο
Μπρέγκελ	Γύζης
Έλ Γκρέκο	Λύτρας
Ροδμπενς	Βολανάκης
Βελάσκειθ	Παρθένης κ.ά.

### ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ 6 ΤΟΜΩΝ

1. Από τον Τζιόττο στην Αναγέννηση
2. Αναγέννηση
3. Από τον 17ο Αιώνα στον 19ο
4. Από τον 19ο Αιώνα στον 20ο
5. Εικοστός Αιώνας
6. Έλληνες Ζωγράφοι

Copyright FABBRI - «ΜΕΛΙΣΣΑ»

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ»  
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611.692 - 635.096  
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 29010

Οι Έκδοτικοί Οίκοι «FABBRI» και «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν στην Ελλάδα τη μεγαλύτερη σειρά βιβλίων τέχνης στον κόσμο, την έκδοση

### «ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»

Το έργο αυτό έχει κυκλοφορήσει και κυκλοφορεί σε εκατομμύρια αντίτυπα στην Ιταλία, στη Γαλλία, στην Αγγλία, στη Γερμανία, στη Βραζιλία, στο Ισραήλ, στην Ιαπωνία και σε πολλές άλλες χώρες.

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» θα ολοκληρωθούν σε ένα χρόνο, σε έξι πολυτελέστατους τόμους με πρότυπη καλλιτεχνική βιβλιοδεσία. Θα έχουν συνολικά πάνω από 800 σελίδες κειμένου και 1.600 έγχρωμες όλοσέλιδες εικόνες.

Κάθε τόμος θα περιλαμβάνει 15 Μεγάλους Ζωγράφους. Ο τόμος ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ είναι μια έργασια πρωτότυπη και μοναδική στη χώρα μας.

Ο ΠΡΩΤΟΣ ΤΟΜΟΣ του έργου είναι ήδη έτοιμος, βιβλιοδετημένος, και μπορείτε να τον βρήτε στα βιβλιοπωλεία και στα κατά τόπους πρακτορεία έφημερίδων.

Η έπεξεργασία έγινε με ηλεκτρονικά μηχανήματα, που έφερε ειδικά για το σκοπό αυτό η ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗ Ο.Ε.

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» είναι ένα έργο που φέρνει, με την επαναστατικά χαμηλή τιμή του και την εξαιρετική του ποιότητα, τη μαγεία της ζωγραφικής στους πολλούς! Σε όλους!

Κάθε βδομάδα, σ' ένα ξεχωριστό πολυτελές τεύχος-βιβλίο, κι ένας Μεγάλος Ζωγράφος!

Ένα βιβλίο που θα περιέχει τη βιογραφία του, υπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια και κριτικές πληροφορίες για το έργο του και την εποχή του και, το κυριότερο, πλούσια ανθολόγηση του έργου του σε υπέροχες έγχρωμες όλοσέλιδες εικόνες.

Κάθε τεύχος-βιβλίο θα είναι μεγάλου σχήματος (27 x 37 εκ.) σε χαρτί illustration 180 γρ. και θα κυκλοφορή τώρα στην επαναστατική τιμή των 30 δρχ. την έβδομάδα. Μετά τη βιβλιοδεσία του κάθε τόμου, τα τεύχη των ξένων ζωγράφων θα πωλούνται 60 δρχ., ενώ των Έλλήνων 90 δρχ. το καθένα.

Έτσι, με ελάχιστα χρήματα, μπορεί κανείς να αποκτήσει την πιο μεγάλη σειρά βιβλίων τέχνης στον κόσμο.

Φτιάξτε και σεις την προσωπική σας πινακοθήκη! Κάθε αντίτυπο είναι και ένα πρωτότυπο!

Η έκδοση «ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» είναι ένα καλλιτεχνικό γεγονός. Κάτι έντελως ιδιαίτερο στην πνευματική ζωή της χώρας μας. Και κάτι έντελως ιδιαίτερο στη δική σας ζωή. Ένα πραγματικό απόκτημα, ένα έφοδιο, για σας, για όλη την οικογένεια, και, αύριο, για τα παιδιά σας. Γιατί είναι ένα έργο που δεν «παλιώνει». Σαν γνήσιο έργο τέχνης.